



Studia
Filmoznawcze
32
Wrocław 2011

Katarzyna Gąsior

Uniwersytet Jagielloński

BARDZO DŁUGI SPACER. PORÓWNANIE AMERYKAŃSKIEGO FILMU SPACER W CHMURACH (1995) Z INDYJSKIM REMAKIEM KROKI W CHMURACH (2000)

Contigo voy a soñar con que subes
Contigo voy a pasear en las nubes¹

A Walk in the Clouds

Z Italii przez Francję, kalifornijskie winnice aż do północnych Indii — taką drogę przebyła prosta miłosna historia wędrownego sprzedawcy czekoladek pomagającego przypadkowo spotkanej w podróży dziewczynie odnaleźć się w dramatycznej sytuacji życiowej. Opowieść, adaptowana od czasu premiery włoskiego pierwowzoru *Spacer w chmurach* (1942, Alessandro Blasetti) aż trzykrotnie (*Pod niebem Prowansji*, 1956, Mario Soldati; *Spacer w chmurach*, 1995, Alfonso Arau; *Kroki w chmurach*, 2000, Raj Kanwar), uległa po drodze subtelnym, lecz znaczącym przeobrażeniom. Zmieniał się nie tylko otaczający parę głównych bohaterów pejzaż, choć zawsze był to krajobraz słoneczny, kontrastujący z gorzką chwilami akcją melodramatu, ale przede wszystkim ich charaktery oraz motywacje. Zmieniał się również styl i ogólna wymowa utworu, od słodko-gorzkiej opowieści zwiastującej włoski neorealizm poprzez hollywoodzki obowiązkowy *happy end* aż do wizualnego szaleństwa w stylu *masala movies*. Niezwykle ciekawym zada-

¹ „Z tobą chcę śnić o wznoszeniu się, z tobą chcę spacerować w chmurach” — fragment serenady śpiewanej przez *mariachi* w filmie *Spacer w chmurach*. Wszystkie cytaty z filmów przytaczam na podstawie list dialogowych.

niem byłyby próba prześledzenia, jak zmieniające się mody oraz kulturowe uwarunkowania danego kraju wpływają na przebieg miłosnej historii przedstawionej w kolejnych przeróbkach *Spaceru w chmurach*, tutaj jednak skoncentruję się tylko na porównaniu dwóch ostatnich adaptacji — amerykańskiej oraz indyjskiej, będącej bezpośrednim remakiem hollywoodzkiego widowiska.

MĘCZYŻNA O OCZACH DZIECKA I DZIELNY KAPITAN KHANNA, CZYLI DWA WZORCE MĘSKOŚCI

Do portu w San Francisco przybywają z wojny na Pacyfiku amerykańskie okręty. Wiozą zwycięzców — bohaterów — i są witane przez zgromadzony na nabrzeżu tłum. Żołnierze padają w ramiona stęsknionych narzeczonych albo przypadkowych kobiet, jak na słynnej powojennej fotografii przedstawiającej marynarza całującego pielęgniarkę. Na ląd wysiada również Paul Sutton (Keanu Reeves), jednak, ku jego rozczarowaniu i zdziwieniu widza, nie czeka na niego kochająca kobieta. Paul wsiada do tramwaju i samotnie jedzie do domu. Tą sceną, stylizowaną na historyczne kroniki filmowe z epoki, Alfonso Arau rozpoczyna swój *Spacer w chmurach*. Od pierwszych chwil na ekranie Paul sprawia wrażenie zagubionego, nieśmiałego i smutnego chłopca. Nieco egzotyczna uroda młodego Keanu Reevesa — nie należy zapominać, że zagrał on samego Siddharthę Gautamę w *Małym Buddzie* (1993) Bernardo Bertolucciego — podkreśla niedopasowanie odtwarzanej przez niego postaci do świata typowych amerykańskich *marines*.

W zupełnie innych okolicznościach zapoznaje się widz z indyjskim odpowiednikiem Paula, kapitanem Karanem Khaną (Abhishek Bachchan). Trzymając w obu rękach pistolety, wykonując rozmaite ewolucje, których nie powstydzilby się Rambo, Karan w pojedynkę rozprawia się z bandą wrogów. Przeciwnicy nie są w filmie zidentyfikowani, ale wnioskując ze sposobu ich przedstawienia, można przypuszczać, że są to Pakistańczycy, a Karan uczestniczy właśnie w jednej z potyczek indyjsko-pakistańskiego konfliktu. Nacjonalistyczny akcent, charakterystyczny dla wielu bollywoodzkich produkcji, wprowadza sztandar Indii, który dzielny kapitan dzierży w dłoni. Pierwsza poważna różnica między bohaterami obu wersji filmu to ich podejście do walki — Paul wraca do domu po wojennej traumie, widma okropności walki prześladują go nieustannie w snach, natomiast Karan jest zawodowym żołnierzem służącym z oddaniem ojczyźnie.

Paul nie jest dumny z tego, co robił podczas działań wojennych, został zmobilizowany wbrew woli, jak wszyscy mężczyźni w jego wieku, i ze spokojnego sprzedawcy czekoladek musiał przeobrazić się w maszynę do zabijania. Dopisanie bohaterowi wojennej przeszłości nadało filmowi rys wyraźnie pacyfistyczny

— w miarę rozwoju akcji widz coraz lepiej poznaje marzenia oraz ideały Paula, sprowadzające się do pragnienia spokojnego życia z dala od zgiełku i przymusowego heroizmu. Paradoksalnie Paul Sutton okazuje męstwo i staje się autentycznym bohaterem dopiero po zakończeniu działań wojennych, w pozornie bezpieczniejszych okolicznościach, którym jednak wielu mężczyzn nie potrafiłoby sprostać.

Żołnierski mundur, dla Karana powód do dumy i symbol służby Matce Indii, dla Paula jest obciążeniem przypominającym o wojennym koszmarze. Nie jest mu jednak dane rzucić go na dobre po powrocie do domu. Małżonka Betty (Debra Messing) wydaje się raczej zaskoczona niż uradowana widokiem męża, zaraz też gotowa jest wysłać go do pracy w charakterze komiwojażera. „Załóż mundur! Kto odmówi bohaterowi wojennemu?” — stwierdza Betty, wyprawiając Paula w służbową podróż z walizką pełną czekoladek. Żona bohatera od początku zostaje przedstawiona jako płytka, trzpiotowata, lubiąca wygody i pieniądze kobietka z ufryzowanymi rudymi lokami i wulgarnym makijażem. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ten złośliwy portret materialistycznej Amerykanki został stworzony przez pochodzącego z Meksyku reżysera jako zaprzeczenie głównej bohaterki, wrażliwej i pięknej Meksykanki, którą Paul pozna w czasie podróży przez Kalifornię. Betty traktuje męża instrumentalnie, a gdy okazuje się, iż nie tylko nie czytała, ale nawet nie otwierała długich listów, które Paul pisał do niej z frontu, wrażliwi widzowie, zwłaszcza płci żeńskiej, muszą nabrać do niej niepomowanej odrazy.

Zadziwiającą cechą *Spaceru w chmurach*, zupełnie nieobecną w indyjskiej wersji, jest przedstawienie mężczyzny jako potrzebującego, przynajmniej początkowo, opieki i pocieszenia. Wychowany w sierocińcu Paul to mężczyzna tęskniący za „dzieckiem w sobie”, pragnący też posiadania dzieci, którym zapewniłby szczęśliwe, ciepłe dzieciństwo, jakie jemu nigdy nie było dane. Dlatego z taką czułością i zrozumieniem decyduje się pomóc zhańbionej przez pozamałżeńską ciążę Victorii (Aitana Sánchez-Gijón). „Robię to dla ciebie i dla twojego dziecka” — mówi Paul, prawdopodobnie rozpoznając w nienarodzonym potomku dziewczyny siebie samego sprzed lat. Sytuacja taka nie mogłaby się wydarzyć w filmie bollywoodzkim. Choć produkcje powstałe w pierwszych latach XXI wieku, takie jak *Trudna droga do miłości* (2005, Siddharth Anand) czy bardzo ciekawy *Paa* (*Tato*, 2009, R. Balki, Ricky Sandhu), w którym Abhishek Bachchan zagrał ojca własnego ojca, legendarnego Amitabha Bachchana, poruszają zakazany wcześniej przez cenzurę temat niechcianej ciąży, to jednak nadal trudny do zaakceptowania w kulturze indyjskiej wydaje się pomysł przygarnięcia przez mężczyznę kobiety mającej urodzić dziecko innego.

Jadwiga Majdanik pisze: „Dzisiejsza pruderyjność Indusów nie wyrasta [...] z ich własnej tradycji, ale przypadła kulturze indyjskiej w spadku po Brytyjczykach. Wiktoriański styl i moralność przeniknęły również do współczesnych produkcji

filmowych”². Motyw pozamałżeńskiej ciąży, stanowiący oś fabularną wszystkich wcześniejszych wersji opowieści, zostaje więc przez twórców *Kroków w chmurach* pominięty, co osłabia nieco dramatyczną wymowę filmu. Brak napięcia zostaje jednak z nawiązką zrekompensowany w innych wątkach — podczas pierwszego spotkania z główną bohaterką Sahibą (Aishwarya Rai) Karan pomaga jej ukryć się przed ścigającą ją bandą morderców, a nieco później wpada wraz z nią do malowniczego, wysokiego wodospadu, próbując ratować obawiającą się konfrontacji ze srogim ojcem dziewczynę przed samobójstwem. W *Spacerze w chmurach* Paul pomaga Victorii zdjąć walizkę z półki w pociągu, a następnie wybawia ją od obsesowych zaczepek współpasażerów. Jego pomoc wydaje się dyskretna i dżentelmeńska. Karan natomiast postępuje zgodnie z zasadą, w myśl której „mężczyzna przejmuje kontrolę nad kobietą, uważa bowiem, że wyznacznikiem jego »nowoczesności« i »zachodniego« sposobu życia ma być odrzucenie męskiej bezsilności, zniewieściałości oraz narzucenie silnej i wszechobecnej kurateli nad rzekomo potrzebującą opieki kobietą”³.

Tym, co wyraźnie różni od siebie amerykański oraz indyjski film, jest decyzja podjęta przez bohaterów w kluczowym momencie fabuły — tuż przed powrotem bohaterki będącej w opresji do domu rodzinnego. W *Spacerze w chmurach* Paul, usłyszawszy historię brzemiennego w skutki romansu Victorii z profesorem, obmyśla mający ułagodzić srogięgo ojca plan z domniemanym mężem i proponuje, że sam odegra jego rolę. Karan zaś, czując się odpowiedzialny za słabą towarzyszkę podróży, ale będąc jednocześnie wierny swojej ukochanej Niśy, pragnie tylko porozmawiać z jej ojcem jak mężczyzna z mężczyzną i pomóc wyjaśnić sytuację (Sahiba, nie chcąc opuszczać studiów, by wstąpić w aranżowany związek małżeński, ma dać rodzinie do zrozumienia, że wyszła już za męża bez ich pozwolenia). Główni bohaterowie bollywoodzkiego filmu nie powinni jednak świadomie okłamywać rodziców, którym należy się najwyższa cześć. O ile więc w wersji amerykańskiej Paul dla dobra Victorii kłamie i staje się w pewnym sensie bigamistą, o tyle Karan, niczym w klasycznej komedii omyłek, zostaje wzięty za kogoś innego i nie prostuje tego nieporozumienia, nie można jednak zarzucić mu świadomego oszustwa.

Obaj mężczyźni, Amerykanin i Indus, mimo odmiennych motywacji, decydują się na zadanie być może trudniejsze niż walki stoczone na wojennym froncie: w obu wypadkach jest to konfrontacja z tradycyjną, wielopokoleniową rodziną, na której czele, niczym srogi generał, stoi bezlitosny patriarcha, gotów za wszelką cenę bronić cenniejszego niż życie rodowego honoru.

² J. Majdanik, *Kobiecość w komercyjnym kinie hindi*, [w:] *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009, s. 236.

³ *Ibidem*, s. 250.

AZTECKA BABCIA, DZIADEK ZORBA I ZASTĘPY CIOTEK, CZYLI PORTRETY RODZINNE

W książce *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych* Grażyna Stachówna pisze:

Siła decydująca o trwałości rodziny i priorytecie jej zbiorowych interesów znajduje się wewnątrz rodziny, reprezentuje ją ojciec — właściciel i posiadacz. Melodramat obrazuje władzę ojca w obrębie rodziny. Seksualność kobiet jest tłumiona i poddawana restrykcjom [...] ⁴.

Trudno chyba o bardziej klasyczną realizację tego schematu niż *Spacer w chmurach* i jego indyjski remake. Bollywoodzka wersja filmu spełnia również wymogi utworzonego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku nowego gatunku — „dramatu rodzinnego, który zazwyczaj oparty jest na schemacie melodramatu i pozbawiony [...] wulgarnych i agresywnych scen, by cała rodzina (dziadkowie, rodzice i dzieci) mogła oglądać [go]bez zakłopotania”⁵, choć w zakończeniu pojawiają się sceny dość brutalne. Rodzina jest nie tylko potencjalnym odbiorcą obu filmów, ale zbiorowym bohaterem, pełniącym w fabule funkcję równie ważną jak para głównych kochanków.

Victoria i Sahiba, zawiódlszy swoje rodziny, wracają na ich łono po rozgrzeszenie oraz schronienie. Warto zwrócić uwagę na wykroczenie, jakiego dopuściły się obie bohaterki, a które w konsekwencji doprowadziło do wszystkich ich kłopotów: w obu wypadkach jest to wyjazd z domu w celu zdobycia wyższego wykształcenia. Zarówno w tradycyjnej rodzinie indyjskiej, jak i w machoistycznej kulturze Meksyku wykształcenie jest u kobiety czymś niepotrzebnym, wręcz niepożądanym i potencjalnie niebezpiecznym. Ojciec Victorii, Alberto Aragon (Giancarlo Giannini), dowodzi: „Mówiłem! Miejsce dziewczyny jest tutaj, w domu, a nie gdzieś w mieście, z nie wiadomo kim, robiąc nie wiadomo co!”. Indyjski odpowiednik, Jogi Grewal (Amrish Puri), ma podobnie złe zdanie o edukacji swojej córki. Ciekawie ukazana jest nauka Sahiby w college’u — z retrospekcji przedstawiającej w skrócie studenckie życie dziewczyny widz dowiaduje się, że zajęcia polegały głównie na ćwiczeniu w sali gimnastycznej układów tanecznych (czyżby w istocie była to szkoła żon?). Natomiast Victoria zachodzi w ciążę ze swoim profesorem literatury angielskiej — widzimy ją również czytającą książkę o Szekspirze. Wybór wydaje się znamieny, gdyż pełen latynoskiej dumy don Alberto pogardza wszystkim, co anglosaskie, zabraniając używania w swoim domu angielskich wersji hiszpańskich imion. W jednej ze scen mówi do syna Pedra (Freddy Rodriguez), który przedstawił się amerykańskiemu „szwagrowi” jako Pete: „Pete?! Nie znam żadnego Pete’a. Pła-

⁴ G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 19.

⁵ D. Valanciunas, *Przedstawienie idealnej kobiety w popularnym kinie indyjskim*, przeł. P. Piekarski, [w:] *Nie tylko Bollywood...*, s. 220.

cę czesne za studia Pedra Alberta Aragona Rimantura. Może płacę za niewłaściwą osobę? Może powinienem przestać?”.

Kalifornia, odebrana Meksykowi w 1848 roku, nadal pełna jest latynoskiego dziedzictwa, obecnego nie tylko w nazwach najslynniejszych miejscowości. *Spacer w chmurach* ukazuje proces stopniowej adopcji samotnego, pozbawionego korzeni amerykańskiego młodzieńca przez meksykańską rodzinę, dla której tradycja jest wszystkim. To Latynosi — zdaje się mówić Alfonso Arau — są w Stanach Zjednoczonych stróżami tradycji i wartości, w przeciwieństwie do kosmopolitycznych, nowoczesnych Amerykanów. Jak bardzo taka opozycja przypomina znany z bollywoodzkich produkcji konflikt między tradycyjnymi Indusami a zagubionymi Non Resident Indians — Indusami żyjącymi w diasporze z dala od ojczystych stron i zwyczajów! Raj Kanwar nie czyni jednak swego bohatera „obcym” — mimo że sierota, Karan, pełni ważną funkcję w indyjskim społeczeństwie, jest wszak żołnierzem. Oto kolejna ze zmian wobec pierwowzoru, osłabiająca dramatyzm konfliktu zarysowanego w *Krokach w chmurach*. Marta Raczek, opisując zaszłe w Bollywood w latach dziewięćdziesiątych XX wieku zmiany, pisze: „Nowy bohater zwykle nie przekracza granic pomiędzy kastami”⁶. Film spełnia więc doskonale wymogi dramatu rodzinnego, ale ztraca tym samym urok opowieści o męskim Kopciuszku przyjętym do wyższych sfer.

Rodzina Victorii Aragon uważa się za meksykańską arystokrację, bezpośrednich potomków Hiszpanów przybyłych w czasach konkwisty. „Moja córka potrafi nazwać swoich przodków cztery wieki wstecz. A on kim jest? Nie ma przeszłości i nie ma przyszłości” — mówi don Alberto podczas pierwszej wspólnej kolacji z domniemanym zięciem. Wściekłość z powodu nieposłuszeństwa córki latynoski ojciec wyraża, okazując Paulowi jawną pogardę. W porównaniu z jego postępowaniem zachowanie Jogiego Grewala wydaje się dużo łagodniejsze, a w każdym razie nakierowane bardziej na córkę niż na jej towarzysza. „Nie mam już córki!” — krzyczy rozwścieczony Indus i mierzy do Sahiby ze strzelby, gdy pojawia się ona wraz z Karanem w bramie rodzinnego domu. Rodzina Grewalów należy do kasty bogatych przemysłowców zamieszkujących północny indyjski stan Pendżab, a Sahiba jest jedyną spadkobierczynią rodowej fortuny. Ojciec w porywie złości na nieposłuszną córkę nie waha się sięgnąć po broń, ale zdecydowana interwencja jedynej członkini rodziny zdolnej mu się przeciwstawić wytrąca mu strzelbę z ręki.

Osobą, która ma taki wpływ na Jogiego Grewala, jest jego matka, babka Sahiby. Sushma Seth grała podobne role w wielu filmach bollywoodzkich tego okresu, między innymi *Czasem słońce, czasem deszcz* (2001, Karan Johar), *Gdyby jutra nie było* (2003, Nikhil Advani), tutaj również gra ciepłą, zabawną, ale gdy trzeba zdecydowaną i nieugiętą babcię. „Najpierw będziesz musiał zabić mnie!” — krzyczy

⁶ M. Raczek, *Parampara jako źródło cierpień? Małżeństwa aranżowane i problem zdrady w kinie indyjskim na przełomie XX i XXI wieku*, [w:] *Nie tylko Bollywood...*, s. 295.

do uzbrojonego Jogiego, zasłaniając ukochaną wnuczkę własną piersią. Srogi Indus niechętnie opuszcza broń. Nie posłuchałby własnej żony — przez cały film jest ona niemal niezauważalna, podporządkowana mężowi. Matce jednak w kulturze indyjskiej należy się najwyższe poważanie. „Matki są bardziej święte. [...] Największy szacunek można okazać kobiecie poprzez nazwanie jej matką”⁷. To za sprawą decyzji babci Sahiba wyjechała na studia mimo sprzeciwów ojca.

Babka Victorii nie odgrywa w rodzinie tak ważnej roli. W katolickiej tradycji rola starych kobiet jest bardzo niewielka, z ich zdaniem nikt się właściwie nie liczy. Ważną funkcję spełnia zaś w rodzinie Aragon dziadek, nestor rodu, don Pedro (Anthony Quinn). Osiemdziesięcioletni, pochodzący z Meksyku aktor kreuje postać, w której charakterze pobrzmiewają echa jednej z jego najślynniejszych ról legendarnego Greka Zorby. Umiłowanie wina, kobiet i śpiewu oraz smakowanie najdrobniejszych przyjemności życia bez pośpiechu — oto filozofia, jaką starzec stara się wpoić wybrankowi wnuczki. Epikurejskie podejście do rzeczywistości nie przychodzi jednak Paulowi łatwo. Poczucie obowiązku wobec pozostawionej w San Francisco żony cały czas daje o sobie znać i nie pozwala w pełni zanurzyć się w radościach oferowanych przez rozległą winnicę należącą do rodu Aragon.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na kolejną różnicę pomiędzy amerykańskim a indyjskim filmem. Rodzina Victorii to zamożni posiadacze ziemscy, czerpiący dochody z winnicy leżącej w kalifornijskiej Dolinie Napa. Akcja *Spaceru w chmurach* rozgrywa się w latach czterdziestych XX wieku, tuż po zakończeniu II wojny światowej, a *Kroki w chmurach* osadzone są we współczesności. Liczna rodzina Grewalów, złożona z Jogiego, jego brata i sióstr wraz z rodzinami oraz matki, żony i córki pana domu, utrzymuje się z fabryki. Podczas gdy liczna armia ciotek, kuzynów i szwagrów beztrąsko spędza czas na dziedzińcu ogromnego domu, Jogi Grewal i jego brat-wspólnik wyruszają do pracy w przedsiębiorstwie. Ten zaskakujący nieco dla zachodniego widza fakt przypomina, że akcja filmu, mimo wielu archaicznych zwyczajów zaprezentowanych na ekranie, rozgrywa się we współczesnych Indiach, będących jednym z najdynamiczniej rozwijających się krajów Azji. W przeciwieństwie do meksykańskiej rodziny, której trwałość opiera się głównie na więzi z ziemią, na szacunku i wdzięczności wobec niej, bracia Grewal są przemysłowymi kapitalistami.

Prowadzi to do znaczących różnic w sposobie prezentacji świata przedstawionego w obu filmach. W hollywoodzkim widowisku posiadłość Las Nubes (Chmury), otoczona pokrytymi winoroślą wzgórzami, fotografowana jest przez operatora Emanuela Lubezkiego w szerokich planach, przy użyciu barwnych filtrów, przydających obrazowi baśniowego przepychu. Filmowe upiększanie i tak zachwycającego krajobrazu służy ukazaniu Las Nubes jako rajskiego ogrodu, utraconego Edenu,

⁷ S. Gombrich Gupta, *Bogini, kobiety i ich rytuały w hinduizmie*, [w:] *Boginie, prządky, wiedźmy i tancerki. Wizerunki kobiety w kulturze Indii*, red. M. Jakubczak, Kraków 2005, s. 36.

do którego Paul odprowadza upadłą Ewę-Victorię, a później sam ulega jego nieodpartemu czarowi. Osadzenie akcji w malowniczej winnicy pozwala też na ukazanie wielu ciekawych obyczajów i problemów życia codziennego, z jakimi zmagać się muszą ludzie opierający swój byt na łaskawości natury. Widz ma więc okazję podziwiać niezwykle efektowną sekwencję ogrzewania podczas nocnych przymrozków krzewów winnych za pomocą papierowych skrzydeł, którymi bohaterowie nagarniają ciepłe powietrze od rozpalonych w winnicy ognisk nad zmarznięte rośliny. Podczas tej nocy Victoria i Paul zbliżają się do siebie — Meksykanka, pokazując swemu towarzyszowi, w jaki sposób powinien posługiwać się skrzydłami, wciąga go w rodzaj subtelny tańca. Praca zamienia się w rytuał, podczas którego między parą bohaterów rodzi się nieśmiałe uczucie.

Większość scen *Kroków w chmurach* rozgrywa się we wnętrzu lub na dziedzińcu domu Grewalów, a przepych inscenizacyjny skupiony zostaje w przeplatających akcję teledyskach. Na szczególną uwagę zasługuje tytułowa piosenka *Dhaai akshar prem ke*, ukazująca drogę Sahiby i Karana do posiadłości Grewalów. Bohaterowie korzystają z osobliwego autostopu — karawany pomału jadących traktorów z przyczepami, wiozących tradycyjny weselny orszak. W przeciwieństwie do pozostałych tanecznych numerów filmu ten wykonany jest w naturalnym, rolniczym krajobrazie Indii, nie zaś na szwajcarskich łąkach czy na pustyni. Zachowana także zostaje jedność miejsca, czasu i akcji, Karan i Sahiba nie zmieniają więc nagle strojów ani fryzur, jak w typowych bollywoodzkich piosenkach będących przerywnikami ukazującymi wewnętrzne przeżycia i namiętności postaci. Mamy do czynienia z klasycznym numerem musicalowym: Karan dołącza do bajecznie kolorowo ubranych tancerzy i swoimi płasmi oczarowuje siedzącą na traktorze Sahibę. Swojskość wiejskiej scenerii ma podkreślić indyjski, etniczny charakter sceny, zakorzenie bohaterów w konkretnym miejscu i pozwolić widzowi zapoznać się z ludowymi zwyczajami przykrojonymi zgodnie z wymogami filmowej atrakcyjności.

Podobną funkcję pełni w *Spacerze w chmurach* sekwencja winobrania. Choć amerykański film nie jest musicaliem, scena tańca kobiet, miażdżących bosymi stopami winogrona, wyraźnie nawiązuje do tego gatunku. Rola muzyki w filmie Alfonso Araua jest niemal równie ważna jak w filmie bollywoodzkim. W uroczy sposób staroświecka, nawiązująca do złotych czasów hollywoodzkich melodramatów ścieżka dźwiękowa, skomponowana przez Maurice'a Jarre'a, składa się z efektownych, zapadających w pamięć tematów, zaaranżowanych z rozmachem na wielką orkiestrę symfoniczną. Dźwiękową przestrzeń filmu uzupełniają utwory diegetyczne — wykonywane przez zespół *mariachi* tańce oraz tytułowa serenada. Muzycy towarzyszą obrzędowi i zabawom związanym z winobraniami. Ścinanie, a następnie deptanie winnych gron zostaje w *Spacerze w chmurach* podniesione do rangi rytuału. „Jesteś już mężatką, chodź!” — wołają Victorię zameżne kobiety, wciągając ją do ogromnej drewnianej kadzi. Ujęcia z góry ukazują kobiety w podkasanych sukienkach, wijące się w zmysłowym, tanecznym korowodzie. Przy akompania-

mencie gitar, akordeonu, śpiewu i śmiechu odbywa się święto zbiorów — wyidealizowany obraz meksykańskich obyczajów.

Idealizacja stanowi podstawę estetyczną obu filmów — rodzina oraz związane z nią wartości, zwyczaje i obrzędy ukazywane są na podobieństwo Edenu, bezpiecznej przystani, w której można i warto się schronić. W *Spacerze w chmurach* idealizacja jest bardziej widoczna, bo ukazaną na ekranie tradycję meksykańską widz ogląda oczyma Amerykanina, przybysza z zewnątrz. Zwraca uwagę dbałość twórców filmu o pokazanie szlachetnych korzeni rodziny Aragon — w sekwencji winobrania, wydarzenia związanego z kultem płodności, ziemi, kojarzonej z pierwiastkiem kobiecym, widz dowiaduje się więcej o pochodzeniu pozostającej dotąd w cieniu babci, żony don Pedra. Siwowłosa kobieta (Evangelina Elizondo) w wieńcu z liści winorośli zostaje triumfalnie wniesiona do kadzi z owocami, by na rozpoczęcie ceremonii zadać w konchę. „Rodzina mojej żony to Aztekowie. Wierzą, że trzeba mieć pozwolenie czterech wiatrów, by rozpocząć zbiory” — tłumaczy don Pedro Paulowi, wyraźnie zaskoczonemu widokiem wszystkich zebranych odwracających się z czią na cztery strony świata.

Odwoływanie się do prekolumbijskiego dziedzictwa stało się w XX wieku niezwykle ważnym komponentem meksykańskiej tożsamości. Michael Wood, opisując stosunek dzisiejszych Meksykanów do burzliwej przeszłości swego kraju oraz konkwistadorów, pisze:

Dzisiaj na ulicach México, miasta, gdzie — po rewolucji — konkwistadora znenawidzono, nie znajdziemy żadnego jego pomnika ani wizerunku. [...] W publicznym obiegu twarz Cortesa możemy oglądać jedynie w komiksach i na satyrycznych rysunkach oraz popularnych kalendarzach, które można kupić na ulicach: przystojny, ciemnooki uwodziciel u boku Malinche, pięknej niczym gwiazda filmowa, matki-zdrajczyni narodu. Dziewięćdziesięcioletnia kobieta, sprzedająca pamiątki niedaleko gmachu ministerstwa obrony, powiedziała mi: „Był przystojnym facetem i dziewczyny miały na niego ochotę. Nie mam im tego za złe. Zrozum, to było przesądzone. [...] Jesteśmy ich dziećmi, czy tego chcemy, czy nie”⁸.

Tak też, w wydaniu popularnym, ukazuje istotę meksykańskości Alfonso Arau. Dziadek Aragon jest równie dumny z krzewu winnego, którego szczep jego przodkowie przywieźli przed laty z Hiszpanii, jak z indiańskiej żony. Rozdwojenie, nieustanne współistnienie dwóch przeciwstawnych sobie, a jednocześnie splatających się w dziwny sposób tradycji jest również cechą współczesnej kultury indyjskiej. Kolonialne dziedzictwo wiktoriańskiej moralności, wplatanie w język hindi angielskich zwrotów, pomieszanie strojów tradycyjnych z zupełnie współczesnymi — wszystko to świadczy o hybrydyczności dzisiejszych Indii oraz ich obrazu przekazywanego przez filmy z Bollywood. W tym niejednoznacznym świecie ostoją tożsamości pozostają rytuały, jednak nie zawsze są one rozumiane jako kontynuacja starożytnych tradycji, lecz właśnie jako miejsce, gdzie stare spotyka się z nowym. Marta Raczek

⁸ M. Wood, *Konkwistadorzy*, przeł. J. Mikos, Warszawa 2004, s. 104.

pisze, że rytuał „stał się dla kina indyjskiego jednym z najważniejszych zabiegów narracyjnych”, po czym przytacza obserwację Sudhanvy Deshpande o twórcach filmów, którzy, gdy kończą im się prawdziwe rytuały, zaczynają wymyślać własne⁹.

Zarówno w *Spacerze w chmurach*, jak w jego indyjskim remake’u mamy do czynienia z rytuałami — w meksykańskiej winnicy Victoria zostaje przyjęta do grona zameżnych kobiet i może brać udział w deptaniu winogron, Paul zaś, uczestnicząc w rodzinnych obchodach zbiorów, nieformalnie otrzymuje akceptację don Alberta. W *Krokach w chmurach* takim momentem przyjęcia Karana do rodziny jest dzień modlitwy. Wszyscy członkowie rodziny gromadzą się przy świętym ogniu, śpiewając hymny, a kobiety, w obecności guru, zawijają na głowie Karana turban symbolizujący przyjęcie do rodzinnej wspólnoty, co wiąże się z przywilejami, ale i obowiązkami. Karan bierze udział w obrzędach z troską i niepokojem na twarzy, gdyż wie, że nie ma prawa w nich uczestniczyć. Prawdziwe przerażenie maluje się jednak na twarzy Sahiby, gdy jej matka podaje domniemanemu zięciowi sindur, czerwony święty proszek nakładany hinduskom przez mężów na przedziałek we włosach. Karanowi, który nie chce dopuścić się świętokradczego pogwałcenia zwyczaju, proszek wypada z rąk i rozsypuje się na podłodze, jednak próbująca pozbiierać go Sahiba przypadkiem rozmazuje sindur na swych włosach. Rytuał dokonał się sam z woli przeznaczenia. Para wymienia dramatyczne spojrzenia. Oto moment, w którym, jak na prawdziwy melodramat przystało, widz otrzymuje potwierdzenie, że tych dwoje jest sobie pisanych.

POWRÓT Z CHMUR NA ZIEMIĘ I PRÓBA OGNIĄ, CZYLI WIELKI FINAŁ

Rodzina urasta [...] w melodramacie do rangi prawdziwie niepokonanego przeciwnika. Można walczyć z Bogiem, przeznaczeniem, wrogią armią i suchotami, ale nie z trwałością rodziny bronnej prawem religijnym i cywilnym¹⁰.

W obu wersjach *Spaceru w chmurach* rola rodziny potraktowana została nieco przewrotnie: można powiedzieć, że wcześniej osierocony męski bohater zakochuje się w równym stopniu w heroinie, co i w całej jej rodzinie. Zarówno Paul, jak i Karan wrastają w grupę rodzinną i uświadamiają młodym kobietom, jak bardzo powinny cenić wsparcie dawane im przez krewnych. Karan przed swym odejściem wygłasza poetycką przemowę o słodkiej niewoli w domu Sahiby: „O zachodzie słońca lotos zamyka swoje płatki. Czasami osa, odurzona zapachem kwiatu, zostaje w nim uwięziona [...] Osa potrafi przegryźć najtwardsze drewno, ale nie umie pokonać delikatnych płatków”. Paul zaś opuszcza Victorię w niezwykle romantycznych oko-

⁹ M. Raczek, *op. cit.*, s. 300–301.

¹⁰ G. Stachówna, *op. cit.*, s. 44.

licznościach, po próbie odśpiewania pod jej oknem serenady przy akompaniamencie *mariachi*. „Z tobą chcę przechadzać się w chmurach...” — śpiewają w rytm walca Meksykanie, noc jest ciepła, serca całej rodziny topnieją na ten wyraz miłości Paula do młodej małżonki, nawet na twarzy ojca pojawia się uśmiech. W chwili największego czaru Paul, czując, że to ostatni moment na ucieczkę do żony i obowiazków, odchodzi bez słowa.

Tym, co nakazuje obu młodzieńcom odejść, jest honor i bardzo poważnie pojmowane poczucie obowiązku wobec innej kobiety. W wypadku Paula jest to jego niesympatyczna żona — widz nie może uwierzyć własnym oczom, że bohater opuszcza śliczną, delikatną Victorię, by wrócić do Betty. Natomiast Karana przywołuje uczucie do Niśy — nawet nie narzeczonej, lecz ukochanej, której nieśmiały żołnierz nie wyznał dotąd swojej miłości, w dodatku znacznie ustępującej Sahibie pod względem urody i wdzięku. Gdy okazuje się, że pod nieobecność Karana Niśa poślubiła innego, żołnierz wydaje się załamany. Jego niedoszła narzeczona mówi jeszcze: „My, kobiety, jesteśmy jak kaleki — potrzebujemy wsparcia. Chwytny się tego, kto nam poda rękę”. Skrajnie seksistowska wypowiedź nie przysparza Niśy sympatii widza, ale nie umniejsza bólu Karana, którego nadzieje pryskają w jednej chwili jak bańka mydlana.

Obaj bohaterowie muszą skonfrontować swoją wizję idealnej rodziny, jaką chcieli zbudować samodzielnie, z szansą podsuwaną im przez los. Kierowca ciężarówki podwożący Paula do San Francisco pyta: „Co robisz w tych stronach? — Spaceruję... Spaceruję w chmurach” — odpowiada młody mężczyzna. „Witaj z powrotem na ziemi!” — uśmiecha się szofer. Wizje innego życia nie opuszczają jednak Paula — w drodze do San Francisco śni mu się spacer z Victorią i małym chłopczykiem, trzymającym ich z ufnością za ręce. Nienarodzone dziecko pozostaje obiektem czułych myśli młodzieńca. Z ulgą i nieukrywaną radością wita więc Paul kochanka w łóżku żony oraz jej prośbę o rozwód — bilet do wolności, pozwolenie na powrót w chmury.

Upadek z obłoków na ziemię boleńszy okazuje się dla Sahiby. Przed odejściem Karana dziewczyna wyznaje mu miłość — zakrawa to z jej strony na zuchwałość i odbiega od wizerunku pokornej, cichej kobiety, jaki prezentuje Victoria. Uczucie Induski, niewyrażone w słowach, poznaje widz z jej namiętnych monologów wewnętrznych. Śmiertelnie zakochana Sahiba ma zostać wydana za mąż za syna przyjaciela rodziny — tym razem, po wyjawieniu hańbiącej prawdy, nie pomaga jej nawet wstawiennictwo babci. Tu następuje najdramatyczniejszy zwrot akcji, początkowo wywołujący u zachodniego widza uśmiech, który jednak po zagłębieniu się w realia współczesnych Indii gaśnie i ustępuje przerażeniu. Okazuje się bowiem, że wybrany przez ojca naręczony jest mordercą, zabijającym studentki w college’u Sahiby. Na początku filmu dziewczyna ucieka właśnie przed jego wysłannikami. Rozgniewany Jogi Grewal nie wierzy w zapewnienia córki, że była ona świadkiem morderstwa. Sahiba upór ojca może przyplacić życiem. Jadwiga Majdanik przytacza brutalne fakty:

Najbardziej nagłośnionym [w Indiach] rodzajem przemocy domowej jest zabójstwo dla posagu. Rodzina męża zwraca się, już po ślubie, do ojca panny młodej o wniesienie większego posagu, niż to było wcześniej umówione. Gdy on odmawia [...], dziewczyna ginie — rodzina męża oblewa młodą żonę łatwopalnym płynem i podpała. Następnie aranżuje jej śmierć jako nieszczęśliwy wypadek [...]. W ten sposób mąż staje się wdowcem i może zawrzeć kolejny związek małżeński, co wiąże się z ponownym otrzymaniem posagu¹¹.

W filmowym świecie *Kroków w chmurach* zbrodnicze knowania złego narzeczonego oraz jego ojca zostają oczywiście udaremnione przez Karana, który powraca w porę, by wybawić z opresji ukochaną i przyszłego teścia. Wielki, efektowny pożar w fabryce Grewala, w której zbrodniarze uwięzili Karana i Jogiego, zostaje zmontowany równoległe ze scenami przedstawiającymi udręczoną Sahibę przygotowującą się do zaślubin. Dziewczyna, niczym szekspirowska Julia, zażywa truciznę i tuż przed wypowiedzeniem słów ślubowania pada nieprzytomna. Obowiązujące w bollywoodzkich dramatach rodzinnych prawo happy endu gromadzi całą rodzinę przy jej szpitalnym łóżku i każe Sahibie otworzyć oczy — dziewczyna rodzi się na nowo, by rozpocząć małżeńskie życie z Karanem, pełne niezmaconego szczęścia, otoczona skrzydłami rodziny i ramionami męża.

W kalifornijskiej winnicy wielki finał przybiera kształt konfrontacji Paula z don Albertem. Starszy mężczyzna, pijany i zapiękły w poczuciu zranionej dumy, wita Amerykanina wściekłością. Podczas szamotaniny przewraca lampę, która wzniesie pożar winnicy. Ogień rozprzestrzenia się szybko, niszcząc bogactwo rodziny Aragon. Płomienie trawiące krzewy winorośli w symboliczny sposób ukazują destruktywność postawy macho, charakterystycznej dla kultury Meksyku. W poświęconej specyfice swojego narodu słynnej książce *Labirynt samotności* Octavio Paz pisał:

Meksykanin jest zawsze oddalony — od świata, od innych ludzi. A także od siebie samego. Mowa naszego ludu odzwierciedla, jak bardzo bronimy się przed światem zewnętrznym: ideał męskości to nigdy nie „pękać”, nigdy nie dawać za wygraną. Ci, którzy „otwierają się”, są tchórzami. W przeciwieństwie do innych ludów uważamy, że otwarcie się jest słabością lub zdradą¹².

Amerykański *Spacer w chmurach* jest więc w istocie nie tylko hołdem dla tradycyjnej rodziny meksykańskiej, ale pochwałą nowego, wrażliwego mężczyzny, który tę rodzinę uczynić może bardziej ludzką i przyjazną kobietom. Paul woła do Alberta: „Przez całe życie marzyłem o takiej miłości, jaką pana córka usiłuje panu dać! Dlaczego tak się pan przed nią broni?”

Delikatność, czułość, przyznawanie się do słabości, okazywanie miłości, a nie skrywanie jej pod „meksykańską maską”¹³ — oto cechy, którymi powinien, oprócz poczucia odpowiedzialności, odznaczać się nowy mężczyzna według twórców *Spaceru w chmurach*. Bohater na nowe czasy to już nie twardy żołnierz ani wyniosły właściciel plantacji, ale szlachetny sierota o chłopięcym spojrzeniu, którego

¹¹ J. Majdanik, *op. cit.*, s. 251.

¹² O. Paz, *The Labyrinth of Solitude*, przeł. L. Kemp, New York 1985, s. 29–30.

¹³ *Ibidem*.

czystość i wierność pozwoli odbudować ze zgliszcz świat zrujnowany wojną oraz pomoże strawionym ogniem winnicom znowu zaowocować. Jeśli kogoś z widzów razi słodycz takiego wizerunku, to znaczy, że nie ma w nim dziecięcej tęsknoty za smakiem sprzedawanych przez Paula czekoladek. A taki apetyt nie przechodzi z wiekiem, czego dowodzi figlarny uśmiech starego don Pedra — promiennego Anthony’ego Quinna.

Równie ważną tęsknotę pozostawiają po sobie *Kroki w chmurach* — w tle miłosnej historii pobrzmiewają bowiem w bollywoodzkim filmie subtelne refleksje nad smutnym losem indyjskich kobiet. Morderstwa dla posagu, zmuszanie do aranżowanych małżeństw, a także najtragiczniejsza część rzeczywistości Indii — masowe aborcje i dzieciobójstwa dokonywane na dziewczynkach¹⁴ — wszystko to przychodzi na myśl jako negatyw oświadczenia Karana: „Chcę mieć trzy córki!”.

Taka deklaracja w indyjskim filmie oznacza rewolucję. Choć jest to tylko jedno zdanie, wypowiedziane w filmowym świecie bogów, pośród chmur, może stać się początkiem nowego spojrzenia na kobietę. Melodramatyczne dzieła z Kalifornii i Bombaju wyrażają w swojej głębokiej warstwie tęsknotę za światem, w którym mężczyźni przestaną maskować swój lęk przed kobietami wrogością wobec nich, będą potrafili przyznać się do słabości. Życie w pełnym partnerstwie, komunii dusz, poza rolami społecznymi narzuconymi przez kulturę — czy te odwieczne marzenia są tylko bezradnym odwracaniem się w stronę utraconego Edenu? Niezależnie od odpowiedzi, która prawdopodobnie nie istnieje, pytania te pojawiają się ciągle w filmach ze Wschodu i Zachodu, pozostawiając największych nawet cyników z uczuciem niezaspokojonego głodu, do którego tak trudno się przyznać.

A VERY LONG WALK. AMERICAN FILM A WALK IN THE CLOUDS (1995) AND ITS INDIAN REMAKE DHAAI AKSHAR PREM KE (2000) — A COMPARISON

Summary

The author compares the film *A Walk in the Clouds* (1995) directed by Alfonso Arau with its Indian remake *Dhaai Akshar Prem Ke* (2000) directed by Raj Kanwar, with a particular focus on how those two movies differ in portraying masculinity and femininity. Both films deal with a problem of pregnancy of a young, unmarried woman from a rich, traditional family. In the American film, a Mexican family is portrayed, in the Indian — an extended family of a wealthy factory owner from North India. Gąsior analyses similarities and differences between those two worlds, both oppressive for women and reluctant to change, but finally opening onto the new views of gender roles brought by an outsider helping the pregnant woman.

Translated by Katarzyna Gąsior

¹⁴ Cyt. za: <http://wyborcza.pl/1,86699,3793084.html> (dostęp: 15.06.2010).